بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر

د/ عبد القادر فيدوح . جامعة البحرين

التوازي وتبئير الفضاء

لقد بدأ الشعر الحديث يبحث عن سبل أخرى تعزز من دور الكلمة، والرغبة في التخلص من رتابة كل ما هو عتيق، وهذا ما جعل الشعر يقتحم طرائق جديدة، تنسجم مع الذوق المستجد ليعطي مفهوما مضافا إلى شكل القصيدة، بهندسة معمارية يخصها الشاعر بوضع تصاميم شكلية، متوازية مع مضمون الكلمات؛ لتشييد بناء قصيدته، يضاف إلى ما يعرف بالمضاف إليه في دلالة الصورة. وقد ساعد التوازيات، المضافة، على تنمية حدوس القارئ ورحابة مخيلته، بحيث لم يعد فيها مكان للدال إلا بوصفه ممكنا، يحتمل، أو لا يحتمل، وروده، " ليحقق التركيب الفضائي . الذي رأى فيه جوزيف فرانك Joseph Frank واحدا من أهداف الأدب الحديث"[(1)].

لعل ما يعنينا، هنا، أن الشاعر يوظف البياض بوصفه نصًا موازيًا داخل النص، وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين: (نص حاضر في المكتوب، ونص مغيب في البياض)، يتشاكلان فيما بينهما، غير أن هوى البصر يميل إلى المغيب في البياض الذي لا يفصح عن نفسه بصورة واضحة، ولا يبين عن خواطره بشكل مباشر، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعل منها شكلا متوازيا مع المتن، سواء عن طريق الترغيب أم عن طريق الترهيب، وفى كلتا الحالتين يتعزز الإضمار عما لا يرغب في التصريح به بحنكة عالية، وفى هذه الحال يستبدل الشاعر اللامقول بالقول، والانزياح عن المعنى الحقيقي بالإفشاء عما ينبغي الإعلان عنه، والمسكوت عنه جمالا فنيا، بالإفصاح عنه وجلا من الريبة.

وسوف نتناول موضوع بحثنا هذا . بالدراسة التطبيقية على الشعر العربي المعاصر . حسب تقسم مستويات التوازي إلى:

أولا . تناغم اللفظي والبياض البصري

ثانيا . التوازي الوامض

أولا . تناغم اللفظي والبياض البصري

إن تضافر الفراغ في النص الشعري مع السواد وتموجات النص وفق هذه الثنائية بشكل متناظر، ومكرر أحيانا، هو ما يوحي في نظر الشاعر بالانسجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر، أو حسب ياوس Hans Robert Jauss أفق التوقعات، ضمن إيقاع دلالي يحكمها تناوب في المعنى، وتوافق في الرؤية، بين ما هو مجسم، وما هو مغيّب في صورة تجريدية تتم فيها كل أنواع المطاردة للبحث عما يربط أطراف ثنائية (سواد/بياض)، أو ما ورد في مهارة الكلمة وصنعة الفراغ، " وكان وراء التجريب الطوبوغرافي (الطباعية) مقاصد عديد، وقد توخى الكتاب من استخدامه، إثارة استجابات خارج نطاق المادة المطبوعة الاعتيادية والتغلب على تفككات عديدة للحساسية ، وإنشاء بعد حيث يمكن أن يلتقي الشعور والنشاط القلي. وإضافة إلى خرق ستار المعروف الذي أقامته الطباعة، فإن الكثير من الابتكارات الطباعية تحاول بصورة واضحة تحقيق بعض تأثيرات الفن التصويري، وكان ليسنغ Lessing قد فصل بين الفن والشعر على أساس أن الأول له وجود في الفضاء، والأخير له وجود في الزمن، لكنه في الفترة التي صيغ فيها مفهوم الفضاء . الزمن، ربما كان من الطبيعي التفكير بربط الاثنين كطريقة في إظهار أن البعدين ليسا منفصلين عن بعضهما"[(2)] ولعل الثنائية بهذا المعنى تمكننا من جاذبية الإحساس التي تثيرها فينا ما تتضمنه من تأملات بعد تجريد الموضوع من تصوراته الظاهرية، وأشكاله المألوفة.

وتكمن شعرية ثنائية تناغم اللفظي Calligraphy والبياض البصري، في نظر كثير من الدارسين، وما يقابله في منظورنا من ثنائية (الرقش[(3)] / البياض) وهو ما تعززه مقولة :" الكتابة الشعرية، هي كتابة البياض الأول، وحين تبدأ في كل مرة، فإنها البداية ذاتها، تكتب البياض الأبيض"[(4)]. والنص المرقَّش هو النص المكتوب بالحروف، ويقابله البياض في النص الشعري المعاصر خاصة؛ لذا سوف نحاول بقدرٍ من الجهد إمكانية إظهار تماسك

النص في ضوء هذه الثنائية، ضمن آلية التوازي، التي غالبا ما ترد في القصيدة المعاصرة في قالب سردي خارج عن السياق الشعري المألوف، أو خارج عن نطاق ترابط وحدة السبب والمسبب، أو العلة والمعلول، التي يستدعيها النسق الشعري. ويظهر البياض المنتصَب، القائم، في النص كمرآة مصقولة يحاذي بها النص المرقش النِّد للند، حتى يكاد يصبح صوته الخافت، وفيئه البيِّن، وما خفي من سريرته." ومن ثم فالعمل الشعري في القصيدة التشكيلية هو تصميم قبل أن يكون وصفا، ولذلك يسعى إلى رسم انطباع قبل أن يسعى إلى الإفهام التفصيلي، الممل، أو المباشر للمتلقي. أما الناقد فينبغي أن يسعى بشكل آخر، [إلى] تجاوز حدود النقاد اللغوي ، ليفيد من المعطيات الطارئة على النص الشعري كالرسم والموسيقا؛ لأن النص الشعري أصبح مليئا بإشارات لغوية وتشكيلية، يمكن أن تؤسس مشروع قراءة معاصرة للإبداع الشعري الرؤيوي المعاصر في القصيدة التشكيلية." (5)

إنها صورة تحاول أن تكشف لنا مدى رغبة الشاعر في إقناع المتلقي بلعبة التحرك بين النطق والصمت البليغ، بين الكلمة والمحو، بين الصوت والبصر، بين الرقش والبياض، بين الامتلاء والخواء، بتناسق متوازٍ، وبانتظام متسق، كحبات العقد، وانسجام مستوٍ في نضج النص، المستقيم في مرامِ معانيه، وفي هذه الحال يرى ميشال Michel Pougeoise (6) "أن النص الشعري . مثله في ذلك مثل الموسيقى . يَعقدُ مع الصمت صلة مميزة، وهذا صمت يعد جزءا لا ينفصل عن الكلام بما أنه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة، ويكون داخلها أيضا حركة تنفس، وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل أو انكسار، وتأثر وتساؤل، وتفكر أو تأمل".

ولكن قبل ذلك، هل يعتبر توظيف البياض دليلا على حيرة الشاعر؟ أم أن الكلمات لم تعد تسعفه لتأدية الغرض؟ وهل يتلمس الشاعر في البياض ما فقده في التماس المرام في الكلمات؟ وهل لنا أن نقول إن الشاعر في مثل هذه الحال يرمي بشعوره إلى عبثية المنجز الإبداعي؟ وهل تأطير البياض يروم بالمعنى نفسه الذي يسوقه المكتوب في صيغته التي وردت فيما هو مرقش؟ أم أن الشاعر يتوسم في البياض علامة شفيعة، بالنظر إلى ما انتابه من مشاعر مبددة، فتأملها في هذا المخبوء ؟ وهنا قد نجد أنفسنا وكأننا بالشاعر حين يوظف البياض نلمح منه كشفا مستورا في الكلمات المعبرة، وفحصا مخبوءا في إظهار مجهول

البيان، فيما لم يستطع البوح به إلا في البياض، متسترا عن معانٍ عليَّة، وصور خفية، محجوبة عن المراد القصدي الذي يتوق إلى الحقيقة." ولأن البياض ليس صحيحا دوما، ليس بريئا، إنه يخفي في بياضه قرونا من الكتابة والمواقف والآراء، كل بياض يحمل في بياضه حبرا مضى، توجها مضى، بعبارة أخرى: إنه محمل بذكرياته الجمعية، أو بلاوعيه الجمعي؛ لذلك كان لابد من اغتصابه كي يكون أبيض. فالبياض ليس لونا، إنه وجود، ولأنه حدد كلون، فلقد امتنعت القواميس عن ذكره، وكفّ الجميع عن إقامة أية علاقة مع خارج اعتباره لونا" (7)

وإذا كان ذلك كذلك مع المبدع، بوجه عام، فكيف هو حال المتلقي في ظل ممارسة سلطة البياض من الشاعر، هل الدوافع هي نفسها لكليهما (الشاعر/المتلقي) أم أن إفرازات البياض تقترب من التيه في منظور المتلقي؟ وهل باستطاعة المتلقي اختراق هذا البياض المنطّق، البليغ؟

في نص المحو ينساق المتلقي وراء البحث عن توازي الملاءمة بغرض القبض على احتباك النص، تحت أي طائل، والأخذ بمبدأ التعاقب بين مدٍّ وَجَزْرٍ في محاولة الكشف عن الرابط بين النصين المتوازيين، على الرغم من أن ما يقوله البياض ليس بالضرورة هو ذاته ما يقوله المرقوش، بل قد يكون ما أثاره البياض في المتلقي من رغبة في كشف أسرار مكمن القصد، وما توارى فيه، وجلاء ما استخفى من حيثيات تشع جوهر العلامة الدالة هو مطلب المتلقي في التركيز برد فعله في تأويلاته، أضف إلى ذلك أنه قد يعطي جوابا متوازيا للصورة الأولى، أو يمنح معنى متواريا آخر خلف المعنى الأول، وهو ما يشكل انجذابا، وحركة ذهنية فيما يثير النص برمته من وقع جمالي في النفوس، بفعل صورتيه الذهنية والمرئية، وفق ما يستدعيه الالتحام للصورة الكلية، وذلك عندما تصبح مخيلة المتلقي مهيأة للانتقال من حيث انتهى الشاعر إلى الخطوة الموالية في تفعيل مسعى البحث عن الخبيء الذي يمكن وسمه بـ " صوغ التعاضد " من أجل تكوين صورة أخرى متوازية مع الصورة الأولى، وقابلة للاستيعاب، على حدِّ رأي باشلار Gaston Bachelard في نظرته إلى الرؤية التخيلية، قوله: " قد يرى المرء دائما أن التخيل (أي التصور) هو الطاقة المتمكنة من (صياغة) الصور، ولكن الأدق هو أنه الطاقة القادرة على منح الصور التي يهيئها الإدراك

الحسي، وأنه فوق كل طاقة لها علاقة بتحير أنفسنا من الصورة الأولية، ومن الصورة المتغيرة. إذا لم يحدث أي تغير في الصور، أو اتحاد غير متوقع في الصور، فليس هنا أي تخيل، وليس هناك أية عملية تخيلية"[8]

ثانيا . التوازي الوامض

وقبل أن نستحضر النصوص نعطي افتراضا لما بدأ به الشاعر حين استهل قصيدته ببياض، نفترض له مربعا . خاليا من أي مكتوب . أو نقاطا متوالية في شكل أفقي/عمودي، للبرهنة على غاية الشاعر من قصد المساحة الفارغة، ولنبدأ على سبيل المثال بهذا النص " تجميع أول "[9]:

يأخذ البياض في بداية القصيدة نصف مساحة الصفحة، ويتعطل فيها حبر الكلمات عن الظهور ليجد القارئ نفسه في حيرة من أمره، كونه أمام صورة بكماء، فيما خفي، وصورة مقروءة فيما ظهر من كلمات منطقة بما لا يريد صاحبها أن تعبر عنه، وكأن الصورتين تتناطقان فيما بينهما لتقولا اللامقول في نصين متوازيين.

صمت قزحي
كرصيف الشهوة في برق الأخضر
يدخل بين صباح المسكوت عليه
وليل الماء المكسور بإبهام الضوء
لهذا المتقزِّح في اقيانوس الرغبة
مازالت أنطُّ كلحن جراد الرأس على ما بعد المعنى
لأظل كما عاش المعيوف الصاعد في بحر الوقت
بريئا كخيال الرعد
فتيا
كسؤال النجمة قبل النطق

نحن، إذًا، أمام نصين في نص واحد، ولكنهما ليسا على نسق واحد، نص يظهر المعنى في اللامقول، والمحجوب، بفعل إرادة الشاعر، ونص مرقش، معبر عنه بالكلمات المقروءة. وبالنظر إلى صوغ الشعر الكامن في سبك مبناه، وحبك معناه، وفي نسقه، بحيث تكون صوره كلا منظما بمجوعة من الضوابط، يرتبط بعضها ببعض، وبالنظر إلى ذلك فإن النص خالف المألوف بنتوء معنىً خفي بين المرقش (الخطي) أو ما يطلق عليه بالكاليغراف Calligraphy، والبياض.

وقد لا يعنينا هنا . في هذا المقام . النظر إلى ما احتواه النص من معانٍ توحي بمكابدة الذات الشاعرة، وما عبرت عنه الصورة بمخيالها الشعري، وفي عرضها ركوب الأهوال، على نحو من الحس الدرامي المُبِين، الواضح، كما أنه لا يعنينا ما عبر عنه الشاعر بالسكوت المطبق، والصمت المهين بألوان من الغمام، المفعم بالتأنيب، في شكل قزحي، بسبب انكسار طموح الذات الشاعرة، وانحناء مقامها، اعتقادا منا أن توضيح المعنى، واستجلاء الإيحاءات الغامضة فيه، والتعرف إليه بعمق، هو من باب التحليل الدلالي / التأويلي القائم على عنصر التمكن من خرق المسكوت عنه، وشق لوحة البياض بما لا يعطي تصورا مغايرا لنسق القصيدة العام. أضف إلى ذلك أن كل توقع من دون تبريرات يدخل عملية القراءة في تفاصيل مستعصية يتعذر فهمها.

لذا، يبقى التركيز على تبئير المعنى هدفا لاستجلاء بيان البياض، وفصاحة معانيه الدالة، فيما هو قائم بإزاء محاذاته حيز النص المرقش، ومقابلا له في المبنى والمعنى، بعيدا عن إقصاء محيطه شكلا ومضمونا، وتَمثُّل علاقة المدرَك منه في جميع جوانبه. ومن هنا يكون توظيف البياض، في خط متوازٍ مع النص المألوف، المنفلت من قبضة اللغة، قد جاء مكملا لمعنى النص المرقش، ظاهرا وباطنا، أو لدور الكلمة في مرامها، ترجيحا من الشاعر أن النص من غير البياض قد يكون غير جالبٍ للنظر، أو غير مثير، وهو ما استدعى الشاعر إلى طلب سؤال المخبوء في البياض، وتجاوز التوقع باللاتوقع، على أنه واقع افتراضي، مشتق في أصله من الواقع المتوقع.

ومن هذا المنظور رسمنا تصورا بشأن تناول ظاهرة التوازي في تعالق النص المتخفِّي في البياض بالنص المرقش في المكتوب، وفى شكل تناغم لفظي/بصري، وهي تقنية تبدو مغفلة، نسبيا، من قبل الدارسين، ارتأينا جلاءها بما يجعل من هذا التعالق نصين متوازيين في نص واحد، على نحو يؤسس رؤية إبداعية فيها قدر من التوازي بُنِي على قصد، وتصميم من الشاعر.

ولنا في هذا أمثلة كثيرة نأخذ قصيدة " لغة " لقاسم حداد في قوله:

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

....

....

....

يستبسلون

....

....

....

إذا كان الشاعر قد غيب جزءا من النص، وطرحه في شكل بياض، يتوازى في الموقع ظاهريا، فلأنه يصور هذا الموقع الأخير كصيغة مقصاة من قيود نظام الزمان والمكان؛ لذلك جاء هذا البياض التجريدي ليوضح فعل القصد المغيب، كشفته معادلة رقش/بياض، وكأن الشاعر يفكر بالغياب ويكتب بالمشاعر في نص البياض، ويكتب بالكلمات ويفكر في اختراق الواقع، في النص المغيب، ليصبح النصان متوازيين متساوقين بتجاورهما، كل منهما مبعث للتأمل، وحافز للإدراك.

يبدو أن قاسم حداد تواق إلى الاندفاع إلى استعمال الإيحاء عن طريق الشكل، وكأن الكلمات . لديه . لم تعد قادرة على المعنى المراد، والتمكن منه، أو عن فحوى مكنونه؛ الأمر الذي جعله يبتكر نسقا رديفا لحبر الكلمة، متضمَّنا في نتوء فضاء، منتصَبا قبالة المرقش، أو إزاءه، أخذ مساحة ما تبقى من الصفحة، بوصفه إدراكا حسيا يضفي على

المكتوب تعبيرا مشتركا، أو متوازيا، ويوفر دليلا على وجود معنى منسجم في تماسك بين المقول واللامقول.

ليست اللغة هنا . في منظور قاسم حداد . ذلك النسق من الإشارات والرموز، ولا هي تلك الوسيلة للتفاهم بين الأفراد والأمم، وإنما الشاعر يقصد من وراء ذلك أن رسالة الحضارة العربية لا تخرج عن نطاق اللغة. ودلالة " لغة " تتوارى خلف ما اصطلح عليه أن العرب أمة لغوية، ينبني عليها فهم كل المتغيرات، عبر كل الأزمنة، وحتى في حال الإقدام على المبادة فإنها تنطلق بالتفكير الاسترجاعي، أو تداعي الوعي، مادام الفعل لا يفضي إلى أي رؤيا، واللغة هنا كونها فعلا ناقصا . في نظر الشاعر . لا تحمل أية رسالة إلا داخل اللغة، رسالة مغلقة على ما لم ينجز بعد، أو عليه أن ينجز بشكل مغاير، وببشريات ما يُنتظر من فضائها المفتوح على البياض، وإذا كانت "لغة" مغلقة بسياقها اللغوي في المكتوب، فلا انغلاق في الفضاء الرديف لها، ما يعني أننا أمام نصين، نص مغلق في " لغة " ، ونص مفتوح في " البياض " يجسد فعل الهوية/ الاغتراب / الهجاء / التمرد، بين المعمول والمأمول.

وبالعودة إلى مرجعية نحاة الكوفة المستبسلين في منظور قاسم حداد، فإن توظيفهم جاء ليبرر تبنيهم فكرة التحرر من قيود اللغة المعيارية وولعهم بالسماع، خلاف مدرسة البصرة التي اعتمدت الحفاظ على الموروث، والقياس عليه، وكأننا بقاسم حداد . في المسكوت عنه . قد أصابه ما أصاب سيبويه . على سبيل المثال . في صمته الغاضب بعدما آل إليه الوضع الذي لم يجد نفعا بعد قوله:

كنت أظن العقرب أشد لسعًا من الزنبور فإذا هو هي

فرد عليه الكسائي: فإذا هو إياها

فما كان منهما إلا أن احتكما إلى أعرابي سليم الطبع، لكن هذا الأخير خان سيبويه ومال إلى تصويب الكسائي خطأ؛ لمصلحة له عند الأمين ابن الرشيد، فاشتاط سيبويه غيظا بعد

هذا التمالؤ، والتحامل عليه ظلما، ولعلها الصورة نفسها تتكرر مع قاسم حداد عندما يرى في تمالؤ الحيف على الإنصاف، والميل عن الصواب، والخطيئة على الجزاء، والفساد على الصلاح، والخَلة على الخصلة، وكأن قاسم حداد يشعرنا باستمرار منهج سيبويه باعتراضه على غلبة الباطل على الحق على رغم ما في استواء سريرته من دُرٍّ مكنون، وهو المنهج نفسه الذي لا يريد استقلال السواقي بعد ركوب البحر على حد قول المتنبي:

...... ⁂ ومن ركب البحر استقل السواقيا

لأن في السواقي، بحسب افتراضات قاسم حداد في البياض، وسيلة للوصول إلى العمق، وترجيح المبادرة في التجاوز، وهو ما يحتاج إلى جسارة لكسر الرتيب من المألوف.

ولعل الشاعر باعتماد هذه التقنية يكون قد وظف جزءا من الصفحة في بياضها بوصفه حيزا مكانيا جاهزا للعِمارة، بما يحفظ به المكان لبنيان صورة دالة، من المتلقي، غير الصورة الأولى التي جسدها المبدع في مداد الكلمات؛ أي لتصبح هذه الصورة الدالة وسيلة أخرى تضاف إلى وسيلة التعبير بالكلمات، وتزداد الصورة جمالا أكثر إذا كان جلاؤها متساوقا مع الصورة المرقشة، وهذه بدورها تزداد جمالا أكثر إذا كانت مشفوعة بفن الخط السميك، أو التلاعب بالمساحات الفارغة في الصفحة، من خلال توزيع رسم الكلمات المعبرة، "وقد اعتبر مالارميه Mallarmé شكل الكلمات، والأحرف، أو شكل القصيدة على الصفحة والفراغات المتروكة بين الكلمات عناصر مهمة لما سماه بـ [دفعة كشتبان Un Eoup de Des ...كانت ترمي إلى إتاحة مخرج من المستوى اللفظي للقصيدة، والتوجه مباشرة إلى العين، لكنها في قيامها بهذا اكتسبت نوعا آخر من الرمزية "[10]

كما في مقطع " هكذا، دائما هكذا، من هامش " دخلت " للشاعر علي الشرقاوي[11] :

فى نهار الظلاّمين أمشي على وجع يتأبط جوع السؤال
أغوص كصارية فى عويل السحابة أو فى رماد الصهيل
بين قاع قلبي **أرى ....وارى ....وارى.........**
أصيرُ شهيق الرمال، أصير يد الحلم فى زرقة المستحيل

و
مازلت
أرى

الساحل		أنثى
البحر		ذكر

وأنا
الصدفة

أليس في هذا التوزيع الجغرافي لرسم الكلمات ما يبرر صورة التوازي بين الدال والمدلول، وهي تزدان في الفضاء بين صورة وأخرى، وحين تزول من مكانها إلى مكان آخر، وتميل عن كبد تراتب السبب بالمسبب في الرسم الطبيعي للمكتوب، وفى موضعه المألوف، ألا نستطيع أن نقول إن الصورة هنا تأخذ من هذا التحلحل نبراسًا مشعا، ومتوازيا مع النص المرقش بالمداد. أضف إلى ذلك أن ما ورد من اهتمام لرسم كلمة (وارى) وتكرارها مرتين، واقترانهما بـ (أرى) في صورة جناس ناقص على هذا النحو:

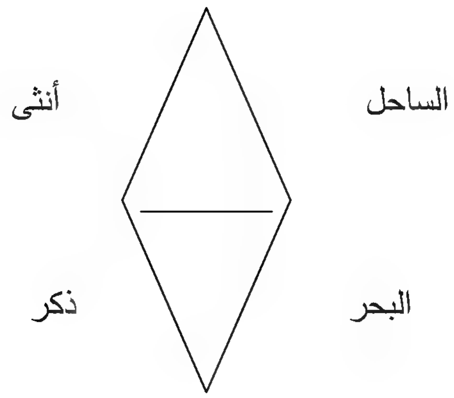
بين قاع قلبي أرى ....وارى ....وارى.........

لما في الصورتين (أرى) و (وارى) من اختلاف في المعنى والدلالة، وتشابه في بعض الحروف، واختلاف في ترتيبها، لكنهما متجانستان من حيث المعنى الدلالي، في كون الشاعر يرى في (أرى) ما (وارى) مما خفي من المواراة.

و

مازلت

أرى

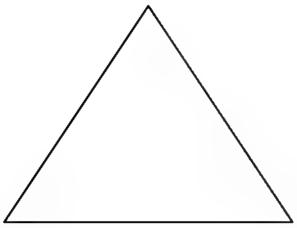


وأنا

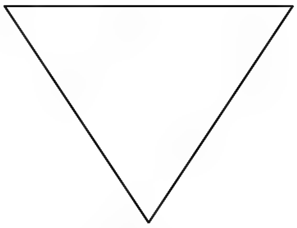
الصدفة

إن دلالة تداخل الكلمات في هذا الرسم على شكل متوازي الأضلاع Parallelogram تظهر كل ضلعين متقابلين ومتوازيين في الآن نفسه في الدلالة (الساحل ⟷ الأنثى) و (البحر ⟷ ذكر، في حين يأتي قطر المساحة بينهما ليقابل حالتيهما في شكل توازي المناصفة، حيث يظهر فيه مسار التوازي في توزيع فضاء المساحة التي جاءت متساوقة في علاقاتها التركيبية، ويأتي القطر في شكل وتر فاصل بين صنفين متقابلين يوضحان حال الذات الشاعرة؛ إذ تأتي الصورة في الحالة الأولى على شكل مثلث عادٍ في وضع . افتراضي . طبيعي بأضلاعه المستقيمة على هذا النحو:

وما زلت أرى (الذات)



بينما في الحالة الثانية يُظهر علاقة الذات (الصدفة) بالبحر في صفات الذكورة على شكل مثلث مقلوب، حين وضع أعلاه أسفلَه، وفى هذا القلب دلالة معينة توحي بقلب أوضاع الحياة، وإدارة ظهرها، في نظر الشاعر.



ومن ثم يكون القطر الفاصل بين الذات الرائية والذات الصدفية، من فصيلة المحاريات السميكة، هو ما يمكن أن نطلق عليه تقابل عمودي بين صورتين متناظرتين في الشكل (الضمير المتصل/المنفصل: (مازلت أرى) والضمير المنفصل (أنا الصدفة) وبتشاكل دلالي في ترابط الضميرين: الضمير(أنا) لذات الشاعر المتماسكة رغم الداء، ظاهره وباطنه، والضمير المتصل في (مازلت) الدال على الحركة المستمرة والمتكررة، في كونها من فصيلة المحاريات الرخوية في شكل (الصدفة) ولكنها متماسكة، مهما واجهت من أذى في علاقتها التحولية بين (أصير) و (الصدفة) وهي علاقة توازٍ توحد التّضمُّن الدلالي، واحتوائه معنى حالة الذات الشاعرة في إصرارها على الإقدام، مهما اعترض سبيلها من إكراه، ماديا كان أو معنويا، مبينة في ذلك " ترتيب القول في جزئين، فصاعدا، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر، منسوب إليه، بجهة ما من جهات الإضافة، ونحو من أنحاء النسبة"[12] ،

والشاعر هنا لا يضع التناظر بين هذين الجزئين في صورتين متلففتين، مشتملتين بعضهما ببعض، كما نبصرهما، بل كما نتأملهما، وننظر إليهما مليا، بما ينبغي حدوثه من أفق التوقع بصورة تجريدية مطلقة، وبلعبة تبادل الأدوار بين النصين في توصيل الرسالة نفسها.

ولعل ما يعزز تصورنا، من قبيل التضمين، هو تلك المتوازيات الرديفة لتوازي البياض، وهو ما عبر عنه محمد مفتاح بـ " التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي"، وأنه " يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة، وكيفية استغلال الفضاء" أو " هو التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة، أو المتشابهة"(13) كما ورد، في النص السابق، من توازيات ماثلة في:

التوازي الصوتي في: الصهيل / المستحيل . أصير / أصير (ترادف صوتي)
التوازي الرديف في : وجع/عويل/رماد/مستحيل/ (شبه ترادف في نقل صورة مليئة بالأسى وأشكال العذاب)
الضميران في : (مازلت أرى) مع الضمير في : (أنا) كون الشاعر لا يرى نفسه إلا متماسكا كالصدفة، على الرغم من أن هذه الصدفة يتشكل في بعضها اللؤلؤ، لما في ذلك من دلالة بالنظر إلى ما يوجد غور محارته من رؤى.
التوازي الدلالي في:

- الساحل: المنطقة اليابسة للبحر الماثل في صورة الأنثى.
- البحر: الماء الكثير، خلاف اليابسة، الماثل في صورة الذكر.

وكأن الأنثى هنا تشكل صورة الأخذ في الحضن، والاشتمال بالاحتواء، مصداقا لغمر العطاء، بينما هو(الذات الشاعرة) البحر المليء بالخيرات.
ولنا في الشعر العربي الحديث أمثلة كثيرة على هذا النحو الذي تبدو فيه الأوضاع في اتجاه المنطق المعكوس على نحو ما جاء في قول أمل دنقل في " أغنية الكعكة الحجرية" (14):

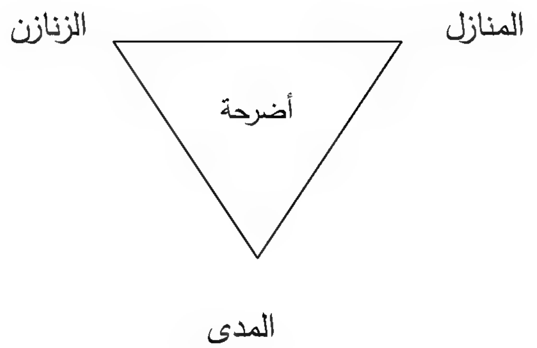
المنازل أضرحة، والزنازن

أضرحة، والمدى أضرحة

فارفعوا الأسلحة

ارفعوا

الأسلحة



وقد حاول محمد الصفراني التعليق على هذا المقطع الشعري من المنظور الدلالي في توظيف النص على هذه الشكل في وضع رسم مثلث مقلوب لتجسيد الوضع المقلوب في الحياة من خلال الإسراف في تقتيل الناس إلى الحد الذي تحولت معه المنازل، والزنازن، والمدى إلى أضرحة. وتبعا لذلك فقد أخذ الشاعر في تحريض الناس على الانتصار لأنفسهم جاعلا كلمة الأسلحة في قمة المثلث(المقلوب)؛ لأنه إذا استجاب الناس إلى تحريضه، ورفعوا أسلحتهم، فسيعود الوضع / المثلث إلى شكله الطبيعي، وتصبح عبارة ارفعوا الأسلحة إلى الأعلى."[15]

إن التوازي بهذا الشكل الذي نراه هو ما عبر عنه القدامى عند اقتضاء شيئين أو أكثر تقوم بينهما علاقة انسجام وتقابل، أو ما يعتبره المحدثون، كما جاء في قول ميشال[16] Michel Pougeoise " لقد خصص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة، وأولاه المنزلة الرفيعة. وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة، وخاصة ما كان منها مرئيا، وذلك من قبيل البياضات، ورسم القصيدة في صفحة الورقة، والهوامش، والتفنّن في الطباعة، وتشظية النص، وتقطيع أجزائه، وغياب علامات الوقف، أو الإكثار منها"، لذلك يلتمس فضاء الفراغ تجسيد اللامقول في النص في تقابل مع فضاء التشخيص، أو ما لا

يمكن البوح به، بمسحة فيها من التعمية ما يجعل الصورة مموّهة، أو معبرة بخلاف ما يُسأل عنه، وهي صفة، غالبا ما تكون، ملازمة للنصوص الحديثة، كما جاء في قصيدة " سطوة " لقاسم حداد قوله:

سطوة

أمام الورقة
.... أقف مذهولا
....
....
....
....
....
.... من يجسر على كسر هذا البياض الجميل

ويأتي السطر الشعري الأخير في منتصف الصفحة، ثم يلي ذلك بياض، فيما تبقى من الصفحة، حوَّل النص إلى نسقين متوازين: نسق الرقش . أو فن توزيع الكلمات، ورسمها بالحروف Calligraphy، غالبا ما تكون في أحْيَازٍ مفضية، أو متبادلة المواقع . ونسق المحو، لتأخذ هذه الأسطر الثلاثة فضاء الصفحة كلها في ثلاثة مواقع، كل موقع منها يتبعه، أو يسبقه بياض في لعبة حركية، مبنىً ومعنىً، يرمي من ورائها الشاعر إلى مطلب التحليق في تصورات لها وقعها الخاص في منظور المتلقي، حين يحاول الشاعر إشراكه في ممارسة اللعبة نفسها في ظل مبادرة التأويل.

إن ما أصبح يثير المتلقي في البياض هو تلك اللعبة الافتراضية، القائمة على الإمكان، كما هو الشأن في لعبة الشطرنج التي تعتمد على تحريك المواقع فيما هو مناسب، وهو المنظور نفسه مع لعبة الكتابة في القصيدة المعاصرة التي تعتمد البياض جزءا متمما للنص، ومتوازيا مع الرقش الخطي؛ ليكون الانتقال بين النصين نابعا من حركية لملمة ما خفي وما بطن من شمولية النص.

نحن إذًا، في "سطوة " أمام ثلاثة نصوص في نص واحد، الأول هو النص المرقش في السطرين الشعريين الأولين. والثاني هو نص البياض بين السطر الثاني والسطر الأخير،

بينما الثالث هو نص البياض المتروك فيما تبقى من الصفحة. وحتى في الحالة التي يمكن أن نقول فيها إننا أمام نصين، فقط، أحدهما ماثل في المكتوب، والثاني في البياض، في شقيه، فإن الأمر لا يختلف كثيرا مادام المعنى المستخلص هنا هو نفسه المعنى المستشف من الحالة الأولى، وفي كلتيهما نصل إلى أن المحو، البياض، في وضع متوازٍ، يضع القارئ رهن طبيعة مرجعيته المؤهلة في مسعاها إلى إعادة صياغة النص، وإعادة بنائه، من خلال التطلع الذي يستند إلى الجمع بين الذكاء الذهني والفطنة الشعورية، ضمن مساحة المتصور المرسوم بينهما.

والمتتبع بعمق إلى فحوى النص يرى أنه يمضي إلى هدف واحد، ولكن في مسارين، وفي خطين متوازيين، الأول في محاولة الظهور عبر الدال / المدلول من خلال الكلمات في كون الشاعر يقف مشدوها أمام ما آل إليه الوضع، سواء فيما هو عليه، أو فيما ينبغي أن يكون عليه، بينما يأتي الاتجاه الثاني في فضاء دال/ مدلول في لعبة البياض المتممة للوضع الأول، على اعتبار أنه يعيش حالة خواء، وفي فضاء بَرَاح، وفي كلتا الحالتين تأتي الصورة في شموليتها لتعبر عن قلق التشخيص في المعبر عنه، وهذر الوعي، وخوائه، في اللامقول بالهذيان، أو باللاجدوى من المعمول، حين وقف الشاعر مذهولا، مشدودا، في انتظار المأمول من جسارة "كسر البياض الجميل" والإقدام على ملئه بما يكون الوضع عليه مفعَما، ومبشرا.

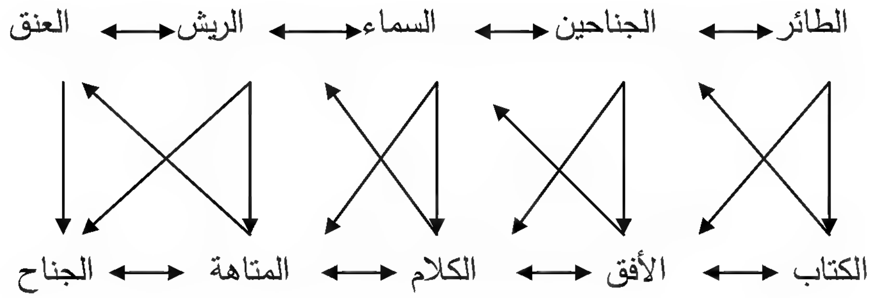
لذا، يمكن القول إن القصد من وراء توظيف توازي البعد البصري للقصيدة المعاصرة في تناغم اللفظي والبياض (البصري) يأخذ حيزا له في ذاته، ضمن لعبة حركية متبادلة في المواقع، ومن جهة أخرى يأخذ حدثا نفسيا في وعي المتلقي. وإذا كان الأمر كذلك فإن التناغم ،هنا، يعزز من موقع الحالة الرمزية، حيث تستمد الصورة الشعرية ثراءها بفعل خاصية التواصل بين ما هو نذير سوء، وما هو بشير خير، وفي هذه الحال يكون العمل الفني منفتحا على أكثر من تأويل، وقابلا لأكثر من إيحاء، ومؤشرا إلى أكثر من دوال؛ إذ يمكن أن يمتد براح الدلالات إلى ما لانهاية، بفعل آفاق فاعلية القراءة، المطلة على " كون النص"؛ حين يحقق فعل القراءة مطلب النتيجة، وصوغ الهدف المرجو.

أما أدونيس فيضع المتلقي أمام عنصر الإدهاش ضمن حيز بلا حدود حتى الأقاصي، موزعا نصه بين مساحتين: الأولى ذهنية /شعورية، والثانية ماثلة في رسم القصيدة داخل حيّزٍ أحاطها بتنصيص بين هلالين، ويردف هذا التحديد تعيين آخر حين وضع النص بين خطين قطريين، مائلين، في شكل انحناء، ليجد القارئ نفسه أمام نسق يركز على بنية بصرية متعاضدة مع علامات الترقيم المضافة، تتضمن شكلا مثيرا للانتباه:

(... / طائر
باسطٌ جناحيْه ، . هل يخشى
سقوط السماء ؟ أم أن لـ
الريح كتابا في ريشه ؟ الـ
عنق استمسك بالأفق
والجناح كلام
سابح في متاهة ... /)

إن ما رسمته المخيلة الشعرية من خواصٍ دالة، على عِظَةٍ، لهذه القصيدة، هو تداخل الكلمات مع البياض، ومع علامات الترقيم، في صورة تكثيفية أحدثت نقلة مثيرة للانتباه في واعية المتلقي، مضافة للصورة التعبيرية المألوفة. ولعل المتلقي هنا قبل أن يخوض في معرفة الصورة الشعرية، ينساق وراء الصورة البصرية؛ إذ يجد نفسه مجبرا على التركيز على الدال، وبعد تأمله الحدسي يكتشف الصورة الشعرية تختفي وراء الصورة البصرية، وكأن هناك عاملين مشتركين، بين ما هو بصري وما هو مجازي في التقنيات المضافة (بياض / تنوع علامات الترقيم).

وبين نص الكلمات، ونص البياض، ونص الإشارات المضافة، هناك علامات مشتركة طبيعية / دلالية حسب ما يمنحه سياق الناص في أحيازه المتوازية بين ما هو لغوي، وما هو بصري، متنوع. والشاعر إذ يدفع بالمتلقي إلى مقاربة تماثل ما هو طبيعي في المعمول: (الطائر/الجناحين/ السماء / الريش/ العنق) بما هو مأمول في دلالة: (الكتاب /الأفق / الكلام / المتاهة/ الجناح)، يجعله أيضا يتمثل الصورة في توازيها الدلالي على هذا النحو:



يبدو هذا الرسم . وبهذا الشكل . شديد التعقيد، ولكن بقليل من التأمل في تتبع اتجاهات الأسهم يتبين ما يأتي:

الاتجاه الأول الأفقي(الأعلى) : العلاقة التماثلية في التوازي بين : الطائر / الجناحين / السماء / الريش/ العنق، فيما يجمع هذه الصور من دلالة مشتركة.

الاتجاه الثاني الأفقي(الأسفل) : العلاقة التماثلية في التوازي بين : (ريح) الكتاب / الأفق / (جناح) الكلام / المتاهة/ الجناح، فيما يجمع هذه الصور من دلالة مشتركة.

الاتجاه الثالث العمودي: العلاقة التماثلية في التوازي بين : الطائر/ الكتاب، الجناحين/الأفق، السماء / الكلام(دلالةً) ، الريش / المتاهة، العنق/ الجناح.

الاتجاه الرابع القُطري المائل إلى الأعلى: العلاقة التماثلية في التوازي بين: الكتاب/ الجناحين، الأفق / السماء، الكلام / الريش، المتاهة / العنق. لما في ذلك من دلالات مشتركة.

الاتجاه الخامس القطري المائل إلى الأسفل: العلاقة التماثلية في التوازي بين: الطائر/ الأفق، الجناحين/ الكلام، السماء / المتاهة، الريش/ الجناح. لما في ذلك من دلالة مشتركة.

إن التوازي الملائم لهذه الاتجاهات . حسب منظورنا . في هذا النص يقتضي الحديث عنه في ضوء احتباك المعنى الدلالي من خلال ما يرمي إليه الشاعر في معاني الكلمات الموحية، وبتضمّن العلاقة بين الطائر وتداعيات مطالب أقاصي تطلعات الشاعر، في مقابل

تقيده بربِقة الضوابط، وضياع حريته إزاء تقيد رسالته(الكتاب) السابحة في المتاهة، يجد القارئ نفسه أمام ما هو متيمّن به في (طائر) سعادة الشاعر بعضد جناحيه، في حمله إمكان تحريك الحال من سطوة الريح، وقوتها، والمحمي بكسوة (الطائر) في ريشه، والمتطلع، بكبرياء عنقه، إلى ما يملأ عِزته، المتعلقة بالآفاق، في حميّتها، غير أن ما هو مستمسك به من أعلى، حدَّ الأقاصي، معقود بجناح كسيرة، فيما يحمله من خطاب لم يُجدِ نفعا، بوصفه سابحا في مواضع التيه، والضلال، بعد أن حاد الحال عن الحق، وعدل عن الطريق الصواب. والحال أن ذات الشاعر، هنا، تبدو مغرَّبة في الوضع الانحداري المشحون بمآلات الوضع الذي يعكِّر حقل الرؤيا، ويحنط الواقع.

ولعل ما يوضح الصورة أكثر هو توازي البياض المبتدَأ به في النص قبل التنصيص[(.../] وبعد التنصيص مباشرة، ثم البياض المنتهي به بعد آخر جملة شعرية قبل علامات الترقيم، وبعد إغلاق التنصيص [.../] . وفى هذا البياض دلالة على أن النص بوصفه عالما كونيا يرى فيه الشاعر أنه مقيد، ومكبل بإشارات ملزِمة لا يحيد عنها؛ الأمر الذي يعيق رؤاه، ويعرقل مساره. يقول محمد بنيس في مثل هذا النص " وهنا يحدّ الأسود من مجال الأبيض، ويدخل المعلوم صلب هذا المجهول الذي يشد القارئ ... ويزيد من مساحة المتاهة دون أن يترك للقارئ حرية الخروج "[(17)]

أما توظيف الخط القطري بعد البياض في بداية النص، وبعد البياض في نهاية النص [/] فإنه ليس إلا صورة أخرى تعضد الصورة الأولى، وما رسم الخط مائلا إلا علامة دالة على ميل الأمور عن وضعها الطبيعي، مضاف إلى ذلك وضع النص في شكله النهائي بين تنصيصين [( )] دلالة على سجن فعل الوضع في قوسين على شكل هلالين متقابلين لا يحيد عنهما شيء.

وبالعودة إلى ترابط التوازي بين هذه الدلالات، وربطها باتجاهات الدوال السابقة، ومحو البياض، وعلامات الترقيم، نجد الشاعر يرسم لوحة فنية عالية الترابط، كونها تحمل إشعاعا وميضيًا متوازيا فيما بين جميع الصور، ما يعطي نسقا متلاحما ضمن نسيج متصل الأطراف، يحمل في معانيه طابع التماسك الذي يتحقق بوساطة التقابلات والتناظرات

المتوازية من خلال محورين أساسين: توالي الصور في ترابط دوالها، والاحتباك فيما بينها وبين مدلولاتها.

ثانيا . مُعَمَّى[18] البياض

قد لا يعنينا، هنا، الحديث عن ظاهرة الإبهام في معاني الشعر بوجه عام؛ لأن في ذلك تفاصيل أفاض فيها الدارسون، واستغرقوا فيها، وأطالوا. كما لا تعنينا مقولة صلاح عبد الصبور حين استعصى عليه . ذات مرة . فهم ما كتبه أحد الشعراء، فقال:" شعراء الأحاجي والألغاز". كما أنه ليس من الإنصاف اعتبار ما قاله نزار قباني قولا جائزا في حق كل الشعراء، أو جائرا بميله عن جادة الصواب لدى بعضهم:

شعراء هذا اليوم جنس ثالث

فالقول فوضى، والكلام ضباب

غير أن الذي يعنينا هو ما صدر من القامات المبدعة بعض الإشارات الغامضة في شعرها، كانت . في نظر الدارسين . مدعاة لتوزع ذهن المتلقي، ولتشتت انتباهه، بين ما هو مكتوب وما هو بياض؛ الأمر الذي أسهم . نسبيا . في تبديد الصورة الشعرية، على حد قولهم، على الرغم من أن ظاهرة "التشتت والارتباك الظاهرين للشعر الحديث ما هي إلا أبرز جوانبه المنظورة ...وتكمن متعة الشعر في تتبع هذه الهندسة، بحركة على جسم القصيدة المشابهة لحركة العين على سطح اللوحة"[19].

والأمثلة في مجال تعمية البياض سمة بارزة، أضفت على القصيدة المعاصرة جمالا في نظر بعضهم، وشامة شائبة جعَّدت وجهها في نظر البعض الآخر، ناهيك عن تجاوزنا ألاعيب وألغاز لغوية قد تبعدنا عن مرامنا. وفى هذه الحالة ارتأينا أن نبدأ بنص لصلاح عبد الصبور . أقل تعمية من غيره من الشعراء . بوصفه من رواد شعر التفعيلة الذين مارسوا هذه التقنية في خطوة شكلية مبكرة، نسبيا، بالنظر إلى التشكيلات التجريدية المتنامية في بنية النص الجديد" ، وكان هذا الشاعر قد جعل من حركة فعل الكلمة علامة تميز بها، في إبداعه الكشفي، ولازمته حتى الموت، يقول:

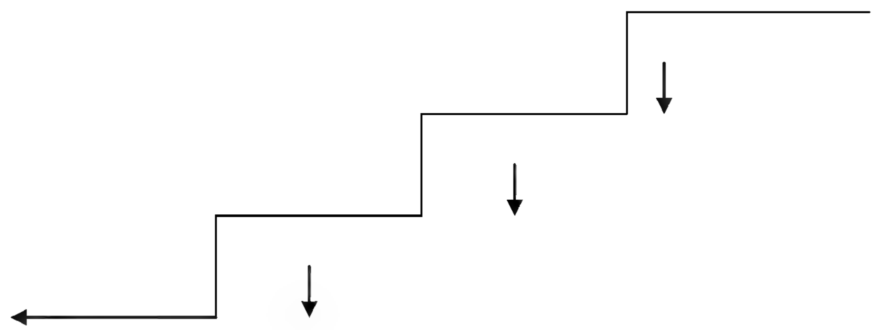
أحس إني خائف

وأن شيئا فى ضلوعي يرتجف

وأنني أصابني العيّ فلا أبين

وأنني أوشك أن أبكي

وأنـنـي



وإذا كان الاتجاه السليم للسطر الشعري الأخير على هذا النحو:

وأنني سقطت في كمين

فإن الشاعر قد وظف هذه التقنية حسب رأي محمد الصفراني[20] بتغيير الاتجاه الأفقي للسطر إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل، على شكل سلم بسلسلة من الدرجات، وكأن السقوط هنا، كان سقوطا عن طريق الاستمالة والمخاتلة، وليس سقوطا مباغتا من دون تمهيد أو إنذار. ولعل الذي يعنينا هنا هو تلك المساحات المتوالية، والمتعرجة، في شكل سلم نصف هرمي، ما يوحي بالسقوط المنحني، المخضِع فيه صاحبه إلى الاستدراج، بعد أن ألاَنَ مريدُه جناحَه، وجعله يميل، وينحني، دون مقاومة، من حيث لا يدري، بفعل اللاشعور في أثناء أخذه بالملاطفة، " ولما أصبح اللاشعور مصدرا للإبداع بدرجة تزيد عن مرجعية الشعور...ولما استعان الشاعر بمعطيات الفنون الأخرى، واستغل إمكاناتها لصالح التجربة الشعرية، لاسيما الرسم والموسيقا ، كان من الطبيعي أن تتولد للقصيدة الشعرية معمارية بنائية جديدة، وبمنظور جمالي جديد، قد فرض أهمية التشكيل الشعري بقدر لا يقل عن أهمية المضمون الشعري"[21].

لعل التلاعب بالحيز المكاني في التصميم الطباعي للصفحة لا يخلو من مغزى، وبخاصة في مثل هذا النص المنحني في شكل انحدار متموّج، اعتقادا من الشاعر أن ذلك يسهم في وظيفة النص الشمولية، بما في ذلك البياض، الجانبي المستتر، المسهم بدوره في

تعزيز حركة البصر، فيتناغم مع حركة فعل الكلمة، ليخرج المتلقي في معادلة متجانسة انطباعية: ذهنية/بصرية، في الآن نفسه، ضمن حيز الصفحة لتشكل رؤيا، وتؤدي غرض الفهم، كما جاء ذلك . مثلا . في قول الشاعر السعودي عبد الله الخشرمي في "وصايا النخيل" [22]

تراءى لنا مرة ذات صيف
أحاط بنا
واستدار بكفيه
فامتاح نهرا
وغذى صحارى الشفاه
أحاط بأحلامنا
ثم قام
توضحا حزنا...
عاد...
وفى فمه عاصف وصيام

وإذا كان النص قد ورد على هذا التصميم في وضعه المتعمد له، فإننا سوف نرجعه إلى وضعه المفترض وقوعه فيه ضمن الحيز الطبيعي لوجوده، المبين على النحو الآتي:



قبل الخوض في الكشف عن دلالة هذا النص يراودنا سؤال قد يكون بعيدا عن مسار توجهاتنا، لكنه فرض نفسه علينا وهو: هل هناك شكل هندسي يجسم شكله خارج المربع؟. وهل تَمثَّل الشاعر رسم المربع . كما يعتقد المهندسون . عن طريق جمع مثلثين قائمي الزاوية ومتساويي الساقين عند الوتر؟. وهل عمل الشاعر . في هذا النص . بهذا التوجه، وسار على منواله متعمّدا، أم هي ضربة لازب ؟ وما الذي يعنيه بوضع هذا النص في هذا الشكل؟ أم جاء خبط عشواء، وعلى غير هدىً ؟

وفي هذا النص يجد المتلقي نفسه أمام مُعَمَّياتٍ ملغزة فيما خفي من أشكال تبدو غريبة، بنصين متسترين، يتواريان في شكل مثلثين . افتراضيين . وهو موضوع دراستنا (البياض)، ونص آخر في شكل متوازي الأضلاع Parallelogram، في صورة انحناء، فيه كل ضلعين متقابلين متوازيين. ولعل الذي يهمنا هنا هو المثلثان المتخفيان المرسومان في شكل بياض في معادلة تماثلية باطنيا، وذلك حين يجد المتلقي نفسه أمام شكل . مكتوب . منحنٍ انحناء غير طبيعي. ويعطي الأسلوب التجريدي في الفن التشكيلي تفسيرا لتوظيف المثلث في جانب معانيه الإيحائية على أنه رمز للاستقامة في اعتدال ما يقوم عليه الوضع؛ ليشكل زاوية قائمة تجمع بين شيئين، ضلعين متصلين بعضهما ببعض، متعامدين لبناء الاستقرار.

والشاعر إذ يرسم نصه على هذا الشكل المتوازي الأضلاع، فهو يجرده من وجوده الطبيعي . مربع الجذور المنطقية ـ على اعتبار أنه مضلَّع منتظم في شكله من جميع النواحي، أو ما يطلق عليه بـ " أسلوب مربع المصالح" وهو أسلوب بديهي في الحياة " بوصفه جبرا كونيا". وإذا كان للمربع أهمية كبيرة عند المهندسين في رسم المساحات "

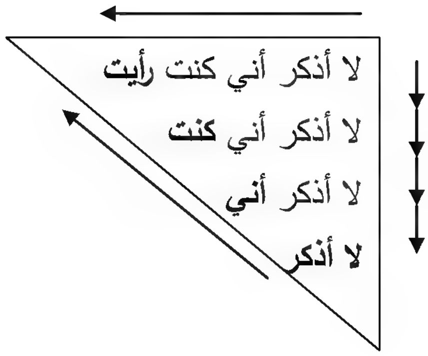
لمختلف الوحدات المربعة" فإن وجوده الخفي في تصميمه . المتعمَّد من الشاعر. قد طبع براعته باستخدام هذا الشكل حين جعل المتلقي في موضع المستطلع بحدسه شكل المربع المغيب الذي اعتبره (موندريان Mondrian, Piet) أصل التصميم في كل شيء حتى في العمارة، أو النحت، أو التصوير.

لقد أفرغ الشاعر المثلثين في الزاويتين القائمتين، وبيَّض فضاءهما، وجرَّدهما من موضع النص المرقش لكي يعطي معنى آخر مستندا في ذلك إلى مقولة "مجاز الجزئية" في البلاغة، حيث يُفهَم شيء آخر خارج الطرح المذكور"وذلك بأن يطلق الجزء ويراد به الكل". وكلما أمعنا النظر في الشكل بدا لنا شيء ما غير طبيعي في هذا الرسم، يجذبنا إلى داخل المربع الذهني/ الافتراضي، البديل عن المربع المغيب من الشاعر الذي جاء في حالة تماهٍ بين الضمير في كل من: (تراءى لنا) و (أحاط بأحلامنا) و (عاد) وفى الحالات الثلاث كان ضمير غيبة . وما يخفيه في نفسه . يحمل همًا مضاعفا في (وفى فمه عاصف وصيام) من خلال عدم التوقع بالمتغير، في الحال والمآل؛ ذلك أن ضمير الغيبة في موضع تملكه زمام الأمور، وعدم حضوره . عيانيا . بما يقتضي منه فعله، هو في الوقت ذاته تأكيد على إثبات الحضور، وإيقاظ من الغفلة غير المصرح بها في سرِّ الخفاء الذي مكَّن الذات الشاعرة من الرغبة في تدارك الإمكان، واتقاء الكاسح.

أما الاختلاف الموجود بين خفاء البياض، في المثلثين المتواريين، ورقش النص الماثل في الشكل المتوازي الأضلاع Parallelogram المعقوف في شكله المنحني، فإن الأيقونة المتبادلة بينهما تبين التوازي في تقابل ضدي، اعتقادا منا أن البحث عن الشيء، والكشف عنه، يوضح الصورتين في خطين متوازيين، كل منهما تحمل دلالة غير الدلالة التي تتضمنها الأخرى، فبينما تشكل صورة الخفاء في البياض عبر المثلثين أيقونة غياب الاستقامة، فإن وضع النص المرقش في شكله المنحني يخالف الصورة الأولى من حيث الدلالة، وإذا كان المثلث في نظر الفن التجريدي يرمز إلى تجسيد الإباء، والأنفة، والقيادة، والاستقامة، والطموح إلى القمة، فإن غياب هذه الصفات، أو الأخلقِ تغييبها، حسب رأي الشاعر المتعمّد، وعدم جلاء صورته للعيان، كان القصد منه غياب الهدف الأسمى، وغياب الشموخ، بالنظر إلى رسم المثلث في شكله الطبيعي القائم على التحدي، وفى غياب هذا الهرم يغيب فعل الحضور في إثبات الوجود، كما يغيب الدور المنتظر لتجسيد الحدث بما

ينبغي أن يكون عليه الوضع، وليس بما هو كائن، كما في المثلث(الأيسر) المقلوب، لما له من دلالة تعكس قلب الأوضاع على غير طبيعتها.

وتعزيزا لهذا التصور . وبشكل مغاير نسبيا بالنظر إلى المثلث المرقش . نستدل بنص لقاسم حداد:[23]



وفى هذا النص ما يشد أَزْرَ تصورنا من حيث البناء في داله العياني، غير أن الفارق يكمن في أن وضع المثلث هنا جاء في حالتين، في الحالة الأولى جاء مقلوبا، بينما في الحالة الثانية رفض أن يتماس مع شقه الثاني المقابل له في صورة خفية جسدتها لوحة البياض، أو كما يقال حين يرفض المثلث، في مثل هذه الحال، أن يكون مربعا يلفظ جزءه الثاني، ويطرحه على جنب متوارٍ. وإذا كنا قد تطرقنا قبل قليل إلى هذا الجزء المستتر في لبوس البياض، فإن الجزء المرقش لا يقل أهمية في الدلالة عن الجزء المتخفي. ولعل قاسم حداد هنا يرمي من وراء تركيب نصه على إيقاع بصري مقلوب، إلى أنه شبيه بوضع هذا المثلث المقلوب في وجهه غير الطبيعي، خاصة بعد أن تلبَّس التناسي، وتعمّد ترك ما لا يهتم به وما لا يريد ان يتذكره بفعل الكبت، حسب رأي فرويد Sigmund Freud ، ومن ثم فإن تناسي الأمر عمدا يوحي بعدم الرضا على ما هو مشخص، خاصة إذا تعلق الأمر بوضع المعني بالأمر موضع ريبة، كحال قاسم حداد الذي لا يرغب في أن يتذكر، مع الأخذ في الاعتبار دلالة لا النافية، والتأمل في القرينة الدالة لفعل الاسترجاع.

والحال نفسه يطرحه علينا سعدي يوسف في صورة شعرية مبنية على شكل مثلث قائم الزاوية حين يقول في "الساعة الأخيرة"[24]

فاختبئوا ...
وفي سجداتنا اختبئوا
وتحت نجوم من قادوكم اختبئوا
وفي الصحف التي سطرتم اختبئوا
وفي الكتب / المقاهي/ المشرب/ المبغى

ونص سعدي يوسف لا يختلف في مقصده عن النصوص السابقة، عندما أصبح للحركة على سطح الصفحة دور ملفت في أثناء تلاعب الشاعر بالمكان، وبشكل مغاير للشكل الطبيعي، وبتفننه في التصميم، اعتقادا منه أن في ذلك دورا يسهم في تحرره من كل قيد، بما تستدعيه القرينة الدالة بين ما هو ثابت في دلالة الصورة الشعرية، وما ينوي تغييبه منها.

وصورة البياض في نص سعدي يوسف تقتحم منابع لاوعي المتلقي، وتدفعه إلى الكشف عن مراكز الرؤى الخفية، عندما يتأمل في تلك الفراغات إقراره . الضمني . بالفشل من وراء محاولة مغزى الاستتار وراء ما لا يجدي." ففي الفراغ المحيط بالشاعر، الجديد، كانبثاق أبهى لجيل ما بعد الفشل، يتوجه هذا إلى مفردات أخرى قد يجدها في مستندات أخرى لهذا الفراغ، في امتلاء ما، من حيث إننا يجب أن نفترض أن الفراغ لابد له من مستندات؛ أي لابد أن يستند إلى شيء ما، ولابد أن تكون ثمة بقع ما في هذا الخواء مملوءة، بهذه المستندات، وهذا الامتلاء قد تكون مفردات هذا الخواء، وهي لا تبدو واضحة، مادية، إنما تتشكل مع الكتابة والتي تكون مزروعة في أمكنة سرية جدا من الدماغ، وغامضة جدا،

ومشوشة جدا، وحين تدخل مِرجَل الشاعر اللغوي، فإنها تنتظم انتظام الطبيعة... وتتّقد، موصلة معنى ما."[25]

وليس فيما مر بنا من " شعرية التوازي" سوى محاولة إشراك المتلقي فيما يثيره النص من تأمل في الشكل، وتفكير في المضمون، أو في توصيل ما يسعى الشاعر إلى التخفي من ورائه في هذا المحو عمدا، وهذا لا يعني أن صورة حيز البياض جاءت من أجل تحقيق معنى مضافًا لذاته فحسب، بل بقدر ما كان ذلك . أيضا . بمقتضى ما يستدعيه الوقوف على ما هو مجهول، وكشف الأسرار المنْدسَّة، والمعاني الدفينة، وفى هذا يقول إزرا بوند Ezra Pound " إن الفنان الدقيق في صنعته فقط يستطيع أن يترك تأثيرا كافيا في شخصيته وأفكاره الخاصة في عمله...ونحن لا نجد هذا كثيرا في الكلمات التي يمكن أن يقرأها أي امرئ، بل في المفاصل الدقيقة للصنعة، في الشقوق التي لا يدركها إلا الحرفي"[26] ، انطلاقا من التجربة الجمالية للقارئ الافتراضي، عبر ما تقوم به تجربته باستنتاج الفكرة الغائبة، أو المغيَّبة، من تعالق النصين: [بياض/ رقش] بقدرات افتراضية تُدخِل المتلقي في فعل أفق التوقع، وفق رؤية الصورة، وضمن التحرك مع النص، باحثا عن بنائه المتكامل، بين الصورتين، والكشف عن فكرة باطن المعنى في الصورة المتوازية، والموالية للنص المكتوب.

ومن هنا يقتضي الأمر تطلب قدر عالٍ من القدرات المعرفية، والمهارات الذوقية، لتجاوز عرض الصورة في شكلها المرسوم، إلى خلق "ممكناتٍ" لهذا البياض، بنتوءات تصورية خلف الصورة المبطنة في المعنى المخبوء، كما لو أن المتلقي يصنع معاني من الواقع المأمول، ويرسمها في لوحة ملونة بالاحتمالات من قلب القصيدة، فيما ظهر منها وما بطن، وبصورة تعني التماثل، من خلال توقعات أفق المتلقي، حسبما ظهر من غياب التعيين، واستبهام القصد في البياض، المعبر عنه في صورة دلالية "تبصر عين المتلقي"، ولا يراها، إلا بعد تمثلها من خلال التأمل في استجلاء ما هو خفي.

لذلك، يحاول الشاعر توظيف البياض في توازٍ مع النص الأساس، المكتوب، ليشكل تصورا في مقاطع حركية، تتلون بألوان ذهنية لما تدل عليه، يبقى فيها القارئ مرتبطا

بعالم أشبه ما يكون بعالم الفانتازيا، حيث يتشابك الحضور مع الغيبة فيما بين النص المرقش، والنص الذي يريد الشاعر تمثله في الفراغ الباني، وذلك لتأطير رؤيا النص في شموليته المدعاة لدلالة مشتركة، ليس لها بداية ولا نهاية، غير أنها تحتمل إشعاعا وميضيا متوازيا في تعاضد بين ما هو بياض / سواد؛ الأمر الذي يعطي نسقا متلاحما فيما بين الصورتين، ضمن نسيج مترابط، يحمل في معانيه صورة التماسك الذي تثبت صحته بوساطة قاعدتين محوريتين هما: التكرار والاحتباك".

إن تركيب إيقاع الشكل البصري على البياض هو ما يُنشئ نتوءا متوازيا لصورة متممة لبناء النص، ومكملة لمعناه، وكأن حال النص نال حظا ومنزلة بوضعه في صورتين متكررتين، وبترداد تناغمي متشابك لا حدود له من التقابلات المنتظمة، وهو ما يقوي ظاهرة الاحتباك فيما أثبتته الصورة الكلية بين نظيرين، تأخذ من الأولى ما خفي في الثانية، ومن الثانية ما ثبت نظيره في الأولى، وقد اتفقتا فيه " فيه بالوضع الأول، أعني أن المعنى الثاني له بذاته التَّسمِّي بهذا الاسم، وإن لم تكن ثم معادلةٌ ولا مساواةُ الثاني بالأول؛ لأن الاسم له هو كما قد قيل بالوضع الأول"[27] وهذا ما أطلق عليه البلاغيون بالحذف التقابلي، أو الاحتباك. ولعل في هذا التناغم الإيقاعي ما يشكل وحدة النص ونبض تماسكه.

وإذ يبرز هذا التقاطع بين هذين النظيرين بشكل واضح، ويتكرر في صورة متوازية بشكل خفي، فإن وقعه، غالبا ما يكون أشبه بالمد البصري بين ما هو فيزيائي وما هو خيالي، إلى ما ليس له حد، وبما لا يقف عند مد.

الهوامش

---

(1) جاكوب كرك: **اللغة في الأدب الحديث**، ترجمة: ليون يوسف، وآخر ،(العراق، دار المأمون، ط أولى ، 1989،) ص 264.

(2) جاكوب كرك: **اللغة في الأدب الحديث**، ص 258.

(3) ورد في المعاجم، الرَّقْشُ، والترقيش، الكتابة والتنقيط ج رُقُوشٌ ر ق ش. "دَفْتَرٌ بِهِ رَقْشٌ جَميلٌ": خَطٌّ حَسَنٌ.

(4) خضر الآغا: **البياض المهدور**، (سوريا، دار نينوى، ط1، 2002)، ص 28.

(5) محمد نجيب التلاوي: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط أولى ، 1998)، ص263.

(6) ينظر ، Michel Pougeoise **Dictionnaire De Poetique** Belin2006,p 421، وينظر أيضا، الجوة أحمد: "سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث"، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ضمن الكتاب الخامس: " **السيمياء والنص الأدبي**".

(7) خضرا الآغا: **البياض المهدور**، ص 28.

(8) ينظر، فرانكلين. ر . روجرز: **الشعر والرسم**، ترجمة: مي مظفر، (العراق، دار المأمون، ط أولى، 1990)، ص 38.

(9) علي الشرقاوي: **من أوراق ابن الحوية**، (يروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط، أولى ، 2002)، ص 9.

(10) جاكوب كرك: **اللغة في الأدب الحديث**، ص 257 / 259.

(11) علي الشرقاوي: **من أوراق ابن الحوية** ، ص 12.

(12) محمد مفتاح: **التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية**،(بيروت، المركز الثقافي العربي، ط أولى ، 1996)، ص 99.

(13) محمد مفتاح: **التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية**، ص97.

(14) أمل دنقل: **الأعمال الشعرية الكاملة**،(بيروت، دار العودة، ط2، 1985)، ص 280.

(15) محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** 1950-2004 (السعودية، النادي الأدبي بالرياض بالاشتراك، ط أولى، 2008)، ص 45 -46 .

(16) ينظر، Michel Pougeoise, **Dictionnaire De Poetique** Belin2006,p 421 وينظر أيضا، الجوة أحمد: "سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث"، دراسة قدمت في ندوة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر. ضمن الكتاب الخامس: "**السيمياء والنص الأدبي**".

(17) محمد نجيب التلاوي: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، ص 298.

(18) استخراج المعمى: Cryptanalysis. **والمعمَّى :** cryptogram وضده النص الواضح plaintext .

(19) جاكوب كرك: **اللغة في الأدب الحديث**، ص210، 211.

(20) محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص 184 .

(21) محمد نجيب التلاوي: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، ص 262 .

(22) عبد الله الخشرمي: "**ذاكرة الأسئلة، النوارس**"، ط أولى ،(السعودية، النادي الأدبي الثقافي، جدة،) ص 91.

(23) قاسم حداد، **الأعمال الشعرية**، ط1،ج1، (عمان/ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنسر، 2000)، ص 342.

(24) سعدي يوسف: **الأعمال الشعرية**، (بيروت، ط ثالثة، ج1، دار العودة، 1988)، ص 19.

(25) خضر الآغا: البياض المهدور، ص 35.

(26) جاكوب كرك: **اللغة في الأدب الحديث**، ص 161.

(27) أبومحمد القاسم الأنصاري السجلماسي: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تقديم وتحقيق: علال الغازي، (الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ط أولى،1980)، ص 403.